

## 4

**Pedra do sono, o sonho e a razão do poema**

Falo somente com o que falo:  
 com as mesmas vinte palavras  
 girando ao redor do sol  
 que as limpa do que não é faca

João Cabral de Melo Neto.

Neste capítulo pretendo acompanhar o desenvolvimento poético de João Cabral de Melo Neto que se inicia a partir de configurações de tipo lunar, noturno, onírico, surrealista, para uma expressão poemática de tipo concreto-solar.<sup>1</sup> Esta começa a desenhar-se com a publicação de *Os três mal-amados* (1943), se esboça com maior clareza em *O engenheiro* (1945) e se realiza em luz meridiana em *Psicologia da composição* (1947) e em *Cão sem plumas* (1950). Neste ponto de chegada, as emoções e os sentimentos estão subordinados à consciência reflexiva, a uma “*geometria intelectual que dita o rigor do verso e seu tipo de exploração*”<sup>2</sup>. A palavra será depurada, desfolhada o mais possível de suas ramificações conotativas para se tornar fortemente denotativa, levando o poeta a usar predominantemente substantivos, adjetivos e verbos concretos em seu texto. Verifica-se, então, um enxugamento, uma espécie de desertificação do signo lingüístico que promove um transbordamento imagético tenso, seco e polarizado. A hipótese que sustento é de que este procedimento técnico rigoroso de João Cabral tem, como fundamento, um seu movimento de busca de coesão psíquica ao lidar com o magma emocional, dotado de tal intensidade, que parece queimá-lo, incendiá-lo e devorá-lo por dentro.

Este capítulo inicia-se com o estudo dos dois primeiros livros de Cabral, *Pedra do sono* e *Os três mal-amados*, prosseguindo com uma incursão aos subseqüentes, *O engenheiro*, *Psicologia da composição* e *Quaderna*, que mostram com clareza poética o que se pretende explorar neste capítulo.

<sup>1</sup> LIMA, Luis.Costa., *Lira e antilira*, p. 208.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 25.

“Poema”, transcrito a seguir, é o primeiro texto de *Pedra do sono*, livro de estréia de João Cabral<sup>3</sup> publicado em 1941, quando contava vinte anos:

Meus olhos têm telescópios  
 espiando a rua  
 espiando minha alma  
 longe de mim mil metros.

Mulheres vão e vêm nadando  
 em rios invisíveis.  
 Automóveis como peixes cegos  
 compõem minha visões mecânicas.

Há vinte anos não digo a palavra  
 que sempre espero de mim.  
 Ficarei indefinidamente contemplando  
 meu retrato eu morto.

*Pedra do sono* é considerado, pela crítica especializada, como pouco representativo do sistema rigoroso que o poeta iria impor à sua produção posterior. Na entrevista concedida a Antonio Carlos Secchin<sup>4</sup>, Cabral nos informa que poderia perfeitamente tê-lo eliminado de suas *Poesias Completas*. Nele, a influência surrealista é muito forte, mas este movimento só o interessou pelo trabalho de renovação da imagem. Cabral ainda nos diz que Antonio Cândido, quando o livro foi lançado, escreveu um artigo apontando que seus textos eram aparentemente surrealistas, mas com uma organização cubista e que, em virtude desse aspecto de construção, decidiu não renegá-lo.

Antônio Cândido<sup>5</sup> considera que o ponto de partida de Cabral são as imagens livremente associadas ou pescadas no sonho, sobre as quais o autor age como ordenador. Cândido ainda considera que o poeta constrói um mundo fechado para a sua emoção a partir da escuridão das visões oníricas. Esse processo construtivista conduz o poema a um certo hermetismo e a uma valorização

<sup>3</sup> MELO NETO, João Cabral. *Serial e antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 3. Todos os poemas citados neste capítulo são do livro aqui citado.

<sup>4</sup> SECCHIN, A.C. *João Cabral: a poesia do menos.*, p. 328.

<sup>5</sup> CÂNDIDO, Antônio. Poesia ao norte. In: *Colóquio / Letras*, .n. 157 – 158, p.15.

plástica das palavras. As imagens oníricas, na perspectiva deste texto, são como que pictogramas e, por isso, passíveis de serem interpretadas e significadas.

A impressão de Cândido, já em 1943, é de que João Cabral, através da construção cubista-surrealista, despoetisa demais as suas produções, criando uma natureza morta. Seguindo com o crítico, “percebemos, imediatamente, que o vago fio discursivo é apenas o zigzague associativo por meio do qual o poeta vai construindo solidamente as imagens que são, ao mesmo tempo, os elementos significativos e o arcabouço do poema”.

A publicação de *Pedra do sono*, portanto, foi essencial, pois nos permite acompanhar, desde quase o início da produção de João Cabral, o empenho do poeta na busca da forma mais simples, geométrica e solar para expressar-se. Concede-nos, ainda, a possibilidade de seguir o percurso psicológico do poeta no processo de construção de sua arte. Podemos acrescentar que o processo de despoetização apontado por Antônio Cândido, é parte importante do projeto criador de Cabral, que consiste em mineralizar ou desertificar o campo emocional, provavelmente movido por dores anímicas inauditas. Ouçamos o que ele nos diz sobre o seu projeto:

Eu gostaria de criar como um matemático, sempre a partir de elementos racionais; matemática é o extremo racional da linguagem, e a poesia também se dirige à inteligência. Eu impeço tanto quanto possível que o inconsciente governe minha mão. Mas, de repente, o inconsciente faz uma má-criação e a pessoa acaba derrotada. É verdade que ele colabora com associações novas de palavras, com saídas para poemas...

Isto foi dito quando Cabral contava sessenta anos. Mas já no vigor dos vinte a sua criatividade poética estava em confronto com o mundo onírico. Ao que tudo indica, desde a juventude, provavelmente impelido por tremendas forças pulsionais e por fantasias de forte teor visual, surpreendemos o poeta na porfia de organizar racionalmente o influxo emocional e as imagens onírico-surrealista.

Cândido sustenta que a riqueza imagética de Cabral leva-o, freqüentemente, a um certo composicionismo verbal, a uma pureza que o conduz a um certo empobrecimento humano. “Toda pureza implica um processo de desumanização. É o problema permanente da pureza ressecando a vida”. Com esse procedimento o poeta se isola em um personalismo narcisista que o afasta do sentido da

comunicação. Na perspectiva psicológica, talvez possamos dizer que esse movimento do poeta ocorreu como decorrência da busca de ordenação emocional, como espero deixar claro no correr deste capítulo.

#### 4.1

#### Pedra, sono, sonho

Intriga-nos o significado do título de seu primeiro livro *Pedra do Sono* e podemos pensar no que motivou o poeta a escolhê-lo. Há uma oposição forte entre pedra, substantivo concreto, e sono, abstrato. Sono liga-se a sonho e pedra talvez represente, para o poeta, algo concreto a que apegar-se e ancorar-se quando se sente imerso no caldal onírico, que parece quase tomá-lo por inteiro. Neste livro de estréia tem-se a impressão de uma quase desistência do real, ocorrendo uma predominância das palavras sono-sonho-noite-morte que incidem sessenta e cinco vezes na totalidade dos vinte e dois versos.<sup>6</sup>

A epígrafe ao livro é um verso de Mallarmé: *Solitude, récif, étoile...* que parece indicar o que nos dirá a voz do poeta sobre a solidão que sente quando está imerso no seu mar interior. Solidão, recife, rocha à flor do mar; mar interior revoltoso que encontra resistência na rocha, a parte dura do mar, a parte endurecida do *eu*, cuja natureza psicossomática solidificou-se (como a concha) para proteger-se da dor do mar emocional revoltoso - dor psíquica. Solidão do eu-lírico na imensidão da noite inconsciente onde uma estrela brilha indicando uma esperança de luz, de ordem e de paz.

A estrela e a sua luz parecem transformar-se nos olhos [do poeta] que ainda estão muito lúcidos e que têm telescópios para espiar sua alma distante dele, mil metros. Os olhos têm visões mecânicas de um universo onírico-alucinatório. O poeta tenta um distanciamento crítico, uma divisão parcial do *eu* para observar as visões surrealistas e organizá-las. O meio para ordená-las é a palavra ainda desconhecida, e por isto não proferida, mas que o poeta há vinte anos procura, ou seja, desde que nasceu. A palavra que ele espera dizer é aquela com a qual pretende significar as suas emoções e visões alucinadas, permitindo-lhe compreender e vivificar o retrato (parte) do seu eu morto ou não nomeado. John Gledson<sup>7</sup> sugere que o eu do poeta está ao mesmo tempo vivo e morto

<sup>6</sup> SECCHIN, A. C. Op.cit., p.23.

<sup>7</sup> GLEDSON, J. Sono, poesia e o 'Livro falso' de João Cabral de Melo Neto: uma avaliação de "Pedra do Sono". In: *Influências e impasses: Drummond e alguns contemporâneos*, p. 182.

(*contemplando / o meu retrato eu morto*), é sujeito e objeto (*minha alma / longe de mim mil metros*), é humano e mecânico (*meus olhos têm telescópios, minhas visões mecânicas*).

A leitura do “Poema deserto”<sup>8</sup> nos dá a impressão de que João Cabral passa por um processo doloroso de transformação da adolescência para a vida adulta. Parece-nos que está em busca da palavra-significado que lhe permita constituir sua identidade de homem e de poeta. Há uma queixa ressentida pela impossibilidade de exercer pleno controle deste processo e o poeta pensa em se matar:

Todas as transformações  
 todos os imprevistos  
 se davam sem o meu consentimento

[...]

Havia também alguém que perguntava:

Por que não um tiro de revolver  
 ou a sala subitamente às escuras?

Eu me anulo me suicido,  
 percorro longas distâncias inalteradas,  
 te evito te executo  
 a cada momento e em cada esquina.

Os sonhos *cobrem-se de pó*, não há evidência provável de uma saída. *O [seu] anjo da guarda esqueceu / perguntas que não se respondem*<sup>9</sup> e o poeta se sente em *densas noites / com medo de tudo*<sup>10</sup>. O anjo protetor é cego, mudo e, por conseguinte, resta ao poeta enlaçar seus sonhos tristonhos e enraizá-los na estrutura poética como se evidencia em “Poema de desintoxicação”:

Eu penso o poema  
 da face sonhada  
 metade de flor  
 metade apagada  
 O poema inquieta

<sup>8</sup> *Poema deserto*, p. 4.

<sup>9</sup> *Infância*, p. 6.

o papel e a sala.  
 Ante a face sonhada  
 o vazio se cala.  
 Ó face sonhada  
 de um silêncio de lua  
 na noite da lâmpada  
 pressinto a tua.

Ou seja: ao exercer a sua capacidade reflexiva e poética frente à melancolia, o poeta emerge parcialmente da escuridão das formas evanescentes e vislumbra a flor, a face sonhada perante a qual o vazio se cala, cedendo espaço à forma-flor-poema. Desenha-se uma maior organização interior e uma tênue luz de lâmpada permite-lhe pressentir a face sonhada - a forma estética que o organiza e protege do caos. Nesse espaço de luz e de forma-viva, o poeta exclama o quarteto final do seu canto que denota uma maior tranquilidade interior:

Ó nascidas manhãs  
 que uma fada vai rindo,  
 sou o vulto longínquo  
 de um homem dormindo.

João Cabral vislumbra, na reflexão poética deste instante de sua vida, a luz da manhã e a presença imaginária de uma fada. Simultaneamente, sente-se e se descreve como um homem dormindo, um *eu* apenas presumido e longínquo, ainda não realizado em plena luz. Existe, no seu mundo interior, uma zona de sombra, quase escuridão, onde uma criança grita, *perdida num lugar*, como se evidencia em “Canção”<sup>11</sup>:

Sob meus pés nasciam águas  
 que eu aprendia a navegar  
 onde um perfil eu via  
 ao céu se abandonar,  
 e um grito de criança  
 imóvel ao luar.

---

<sup>10</sup> *Poema da desintoxicação*, p. 6.

<sup>11</sup> *Canção*, p. 10.

[...]

onde mãos de máquina  
me saiam a procurar,  
deitado numa rua  
perdido num lugar.

“Canção” parece evocar vivências e sensações de boiar e navegar em águas silentes. No poema aparece um rosto de perfil que não oferece acolhimento, nem mesmo a face, para que nela a criança possa se sentir amorosamente refletida; talvez por isso ela se imobilize num grito. A sensação conseqüente da criança, no poema, é a de ser resgatada da solidão e do abandono por mãos de máquina. Ao objeto máquina corresponde um sujeito máquina que o engendra. É provável que a falta de ressonância emocional na relação da criança com a pessoa responsável pelo seu cuidado no início da vida, tenham-na levado a constituir, como defesa, a fantasia de possuir um *eu* parcialmente metalizado e mecânico. Essa parte metalizada ou mineralizada (concha, pedra) funciona como uma couraça ou armadura, cujo objetivo é proteger o *eu* infantil da ansiedade de desintegração ou do pavor de perder-se no vazio, *deitado numa rua / perdido num lugar*. Esquecido pelo anjo da guarda (*cego e mudo*)<sup>12</sup>, o eu-lírico sente-se rodar *nos mesmos intermináveis carrosséis*. Essa inquietação interior e a sensação de vertigem geram imagens oníricas desarticuladas como a de um enforcado que gesticula para o poeta, *de um sopro que se vê apagar o gramofone e que afaga uma triste cabeça pendurada no jardim*<sup>13</sup>. Ocorrem, ainda, como em *Composição*<sup>14</sup>, visões alucinadas de frutas decapitadas, de vitrolas errantes, de *trilhos que me abandonam, onde em noites apagadas / nuvens invariavelmente / chovem prantos que não digo*.

Nenhuma voz parece falar ao poeta. Talvez ele almeje uma voz que o retire do universo fechado e alucinado e ilumine a sua noite de sonho e pesadelo. Uma voz que também franqueie o caminho para as amadas que não são a filha do rei e que rebentam nas fontes do poema:

As amadas rebentam nas fontes do poema,

<sup>12</sup> *Infância*, p. 6.

<sup>13</sup> *Jardim*, p. 12.

<sup>14</sup> *Composição*, p. 13.

as amadas não são a filha do rei,  
uma delas não sabe onde me encontrar;

no pensamento vizinho ao meu  
cresce o desejo das amadas;  
vou apanhar os peixes da lua  
para a fome das amadas.

Mas meu quotidiano irreparável  
perdendo suas formas volantes:  
- Por que as nuvens baixas  
pesando nos meus olhos?  
Onde as amadas para minha espera?<sup>15</sup>

Embora vislumbre a imagem do rei protetor, esta desaparece, como em  
“Canção”<sup>16</sup>:

Demorada demoradamente,  
nenhuma voz me falou..  
Eu vi o espectro do rei  
não sei em que porta ele entrou.

Sucedem, por conseguinte, um desencontro do poeta com o rei (pai?) e com as amadas. No poema “As amadas”, o eu lírico expressa o desejo de apanhar os peixes da lua: talvez esteja presente aí o desejo sexual e a vontade de saciar a fome de amor das amadas e dele próprio, mas não o consegue. O sonho parece irrealizável, o poeta perde suas formas volantes, nuvens baixas pesam nos seus olhos e as amadas desvanecem. Uma delas não sabe onde encontrá-lo; ou é ele que não sabe onde descobri-la? Não obstante, elas estão presentes no âmago de sua natureza telúrica como agentes geradores de paixão, de vida e de poesia.

## 4.2 A paixão

---

<sup>15</sup> *As amadas*, p. 7.

<sup>16</sup> *Canção*, p. 8.

No poema “Dois estudos”<sup>17</sup>, transcrito abaixo, desvela-se a natureza apaixonada de João Cabral em dois movimentos de intensa beleza:

1

Tu és a antecipação  
do último filme que assistirei.  
Fazes calar os astros,  
os rádios e as multidões na praça pública.  
Eu te assisto imóvel e indiferente.  
A cada momento tu te voltas  
e lanças no meu encaço  
máquinas monstruosas que envenenam reservatórios  
sobre os quais ganhaste um domínio de morte.  
Trazes encerradas entre os dedos  
reservas formidáveis de dinamite  
e de fatos diversos.

2

Tu não representas as 24 horas de um dia,  
os fatos diversos,  
o livro e o jornal  
que leio neste momento.  
Tu os completas e os transcendes.  
Tu és absolutamente revolucionária e criminosa,  
porque sob o teu manto  
e sob os pássaros de teu chapéu  
desconheço a minha rua,  
o meu amigo e o meu cavalo de sela.

O poema 1 apresenta um timbre apologetal através do qual o poeta veicula o seu encantamento pela mulher. A dicção é clara, aguda, a voz é proferida num brado, em exaltação. Trata-se de uma confissão desbragada de completa sujeição da voz lírica à mulher amada, frente à qual a sua individualidade se dilui. O impacto causado pela mulher é de tal magnitude que os astros, os rádios e as multidões se calam. A percepção do mundo fenomênico esmaece e o espaço

---

<sup>17</sup> *Dois estudos*, p. 9.

referencial cede lugar à mulher que o ocupa inteiro. A voz do poeta se esvai ou quase. O ritmo lento e bem marcado pelo emprego de vogais abertas e acentuadas tonicamente (tu és, fazes calar, os rádios, os astros, etc.), provocam uma forte ressonância no leitor, acarretando-nos uma também sujeição ao canto, à mulher e ao poema. Diante de um quase fenecimento da lucidez, o poeta reage e se declara imóvel e indiferente. Não obstante, ele sente a mulher no seu encaixo. Na verdade, parece que ela o domina por dentro, envenena-lhe a vontade, o seu reservatório de vida, a sua identidade.

O verso V do estudo 1, *eu te assisto imóvel e indiferente*, talvez seja dito pela voz reflexiva que se mantém crítica frente à possessão apaixonada. Essa atitude permite a lucidez necessária para conter a erupção do amor voraz e destrutivo que coloca os amantes em perigo. Tecnicamente, do ponto de vista psicológico, podemos dizer que uma área do *eu* se mantém intacta e coesa ao experimentar o amor apaixonado que distorce a percepção da realidade, permitindo-lhe organizar e integrar os impulsos e as emoções em poema. A construção do poema, a escolha precisa das palavras, a seqüência delas nos versos gerando sons, ritmos e significados, dão ao poeta a sensação de poder sobre os impulsos e as emoções, domínio do mundo interno/externo por meio de representações mentais. O ato de escrever, além do mais, propicia uma descarga sublimada e concentrada de possantes energias e fantasias sexuais, sob o controle regulador da consciência reflexiva e das estruturas poéticas atuando em conjunto. Esse processo, repito, implica numa divisão parcial do *eu* e a conseqüente projeção e encenação do caos emocional - agora esteticamente organizado - no espaço ficcional. Então é *no papel*, / *no branco asséptico* [do papel], / *que o verso rebenta*.

O estudo 2 parece resultar desse movimento de reestruturação do *eu* ao experienciar o influxo emocional disruptivo. Conseqüentemente o poeta se reinstala no espaço referencial das 24 horas do dia e lê o livro, o jornal e se situa diante dos fatos diversos. A fantasia de fusão com a mulher (vívica como destrutiva) descai para um registro suportável e ele sente que a amada completa e transcende o seu cotidiano, enriquecendo-o. Ela tem, não obstante, (e não podemos esquecer disso) alguma coisa de fantástico, de mágico, de figura mítica (ela tem pássaros sob o chapéu) – e exerce sobre ele uma força amorosa

desestabilizadora e *criminosa* que altera suas funções perceptivas, fazendo-o desconhecer sua rua, o amigo, o seu cavalo de sela.

Entre todos os textos apresentados em *Pedra do sono*, “Dois estudos” é o poema mais nítido, o que apresenta sintaxe mais clara e um conteúdo semântico que atinge o leitor de imediato. É tal a força de sua linguagem seca, direta, sem transbordamento lírico e melódico que suscita no leitor um movimento emocional e sensorial consoante com o êxtase e o sofrimento do poeta. Nessa relação empática que estabelecemos com ele, o nosso ritmo apaixonado retorna e vemos o refluir de imagens retrospectivas, inatuais e sentimos o influxo de sentimentos pretéritos de paixão.

O confronto estético do poeta com a natureza apaixonada - conforme se revela na tensão que ocorre entre os dois estudos e intratextualmente em cada um deles - parece ser o agente propulsor de sua busca pela palavra exata, substantiva e concreta que lhe permita desvendar, compreender, significar e expressar a emoção nascente. Seguindo nessa direção e visando o mesmo objetivo, a estrutura poética de João Cabral sofrerá um processo de geometrização que lhe permitirá o autocontrole racional ao lidar com os tormentos de sua alma. Como nos diz Ivo Barbieri<sup>18</sup>, o poeta busca com a precisão matemática de um geômetra, “uma forma de equilíbrio entre sujeito e objeto alcançada na unidade formal do espaço-consciência, superando nesta síntese a caótica variedade das aparências”.

Geometricamente constituída, a forma poética assume uma função defensiva, ou seja, oferece um espaço-forma que contém com rigor e força compressora os tormentos da alma. À desordem na alma vai corresponder uma estrutura poética rígida, encoraçada, mineral e dura como a pedra, conforme Cabral se expressa em “Pequena ode mineral”<sup>19</sup>:

Desordem na alma  
que se atropela  
sob esta carne  
que transparece.

Desordem na alma  
que de ti foge,

---

<sup>18</sup> BARBIERI, I. *Geometria da composição*, 1997, p.

vaga fumaça  
 que se dispersa  
 [...]
   
 Tua alma escapa  
 como este corpo  
 solto no tempo  
 que nada impede.

Procura a ordem  
 que vês na pedra:  
 nada se gasta  
 mas permanece  
 [...]
   
 pesado sólido  
 que ao fluido vence,  
 que sempre ao fundo  
 das coisas desce.

Mas voltemos, para resumir e depois prosseguir, ao início da produção cabralina. Embora a primeira pessoa do singular seja a forma predominante, o *eu* funciona antes como espectador do mundo onírico do que como ator imerso em sua dinâmica. Segundo Secchin<sup>20</sup>, “as ações do sujeito remetem com insistência a noções de aniquilamento, morte, letargia, in-ação”. Como já vimos, no momento de sonho e de fantasia, a percepção da realidade esvaece e visões alucinatórias proliferam. Há, por conseguinte, duas vertentes nesse primeiro Cabral: uma onírica, dominada pelo transbordamento do discurso e pela expansão de sentimentos de evasão e de perigo de dissolução da personalidade; e outra construtivista, em que o rigor da construção do verso acolhe, contém e sobrepuja a alucinação e o delírio. Ao empenho construtivista corresponde um processo psicológico de *mineralização* de parte do *eu*, visando dar conta do sofrimento. Neste contexto tenso e lúgubre o eu-lírico almeja o sol, a luz, a saúde:

Ó jardins enfurecidos,  
 pensamentos palavras sortilégio

---

<sup>19</sup> *Pequena ode mineral*, p. 49.

<sup>20</sup> *Op.cit.*, p.

sob uma lua contemplada;  
 jardins de minha ausência  
 imensa e vegetal;  
 ó jardins de um céu  
 viciosamente freqüentado:  
 onde o mistério maior  
 do sol da luz da saúde?<sup>21</sup>

A atmosfera lunar e tormentosa começará a dissipar-se e acalmar-se a partir do confronto do eu-lírico com as três vozes que viciam os jardins enfurecidos de sua alma. Isto ocorrerá no livro *Os Três Mal Amados*, publicado em 1943 quando Cabral contava vinte e dois anos. Trata-se de um poema-prosa dialogado, considerado de pouca importância pela maioria dos estudiosos da obra cabralina. Do ponto-de-vista psicológico, esse momento criativo do poeta é de grande importância, pois revela-nos uma nova etapa do seu processo de transformações psíquica e artística.

#### 4.3

#### **Três vozes em confronto: o início da ordenação do eu-lírico.**

A ordenação da alma (que se atropela e se dispersa) ocorre por meio de um distanciamento crítico do poeta, que lhe permite distinguir três vertentes emocionais que povoam o seu mundo imagético. Essas vertentes são trabalhadas esteticamente e expressas por intermédio da voz de três personagens: João, Raimundo e Joaquim. Ouçamos João:

Olho Teresa. Vejo-a sentada aqui ao meu lado, a pouco centímetros de mim. A poucos centímetros, muitos quilômetros. Por que essa impressão de que precisaria de quilômetros para medir a distância, o afastamento em que a vejo neste momento?

Olho Teresa como se olhasse o retrato de uma antepassada que tivesse vivido em outro século.

---

<sup>21</sup> *Poema*, p. 12.

Esta é a mesma Teresa que na noite passada conheci em toda intimidade? (...) Que intimidade existe maior que a do sonho? (...) Ainda me parece sentir o mar do sonho que inundou meu quarto.

Teresa aqui está, ao alcance de minha mão, de minha conversa. Por que, entretanto, me sinto sem direitos fora daquele mar? Ignorante dos gestos, das palavras? (...) Sim, quem me dirá que esse oceano não nos é comum?

Donde me veio a idéia de que Teresa talvez participe de um universo privado, fechado em minha lembrança?<sup>22</sup>

A fala de João se desenvolve pontuada de interrogações que remetem, provavelmente, a mistérios insondáveis que o personagem perscruta dentro de si em busca de entendimento. O mistério maior parece residir no impasse que sente entre perceber e relacionar-se com Teresa como alguém dotada de uma identidade própria, ou como uma personagem do seu mundo de fantasia e de sonho. Embora João tenha uma percepção nítida de Teresa sentada ao seu lado, como sendo a mesma mulher que conheceu em toda intimidade na noite passada, ele duvida disto. A relação concreta com a mulher cede lugar a uma outra experiência amorosa presente no registro do sonho. A maré onírica transborda dos limites do imaginário e prejudica a percepção. Neste sentido, João sente que a intimidade alucinatória do sonho é maior do que a que usufrui na companhia de Teresa. Ocorre um movimento de evasão ao centro narcísico e João olha a mulher como se ela representasse o retrato de uma antepassada. Tem-se a impressão de que a realidade de Teresa é sugada pela força de atração da mulher inatural, imaginária que perturba a percepção da realidade factual e tumultua o cotidiano do personagem.

A vivência narcísica de João exerce o que parece ser uma pressão propagandística e ele pergunta *que intimidade existe maior do que a do sonho?*, mas ao mesmo tempo duvida se Teresa é criação sua, parte do oceano onírico, ou se de fato é alguém que, embora participe de seu mundo imaginário, tem uma vida independente e uma identidade própria. A consciência da separação após a noite de amor e o conseqüente sentimento de frustração e, provavelmente, de ressentimento conduzem o poeta a romper o limite da realidade, mergulhar no mar do sonho e produzir imagens alucinatórias. Estas estão sob o seu controle e Teresa

<sup>22</sup> *Os três mal amados*, pp. 21, 23, 24, 25 e 27.

lhe pertence de maneira onipotente, presa de seu mundo interior, parte de si mesmo, *criação minha, nascida de meu tempo adormecido*, como se expressa o poeta. Mas surge novamente a dúvida e João se pergunta de onde lhe veio a idéia de que a amada participe de um universo privado, fechado em sua lembrança.

A resposta a essa questão reside, provavelmente, na dificuldade de João em aceitar a realidade penosa da separação. Nesta perspectiva, Teresa é vorazmente sugada, incorporada e identificada parcialmente com o retrato da antepassada. Como se Teresa fosse um corpo no qual o fantasma íntimo de João se incorporasse, acarretando as alterações perceptuais acima referidas. Veremos em seguida, através da fala de Joaquim, o amor ganhar uma intensidade explosiva que põe em perigo o reservatório de vida e a identidade da voz poética:

O amor comeu meu nome, minha identidade, meu retrato. O amor comeu minha certidão de idade (...), meu cartões de visita (...), os papéis onde eu escrevera o meu nome.

O amor comeu minha roupas, meus lenços, minhas camisas. (...) O amor comeu minha altura, meu peso, a cor de meus olhos e de meus cabelos.

O amor comeu na estante todos os meus livros de poesia. Comeu em meus livros de prosa as citações em verso. Comeu no dicionário as palavras que poderiam se juntar em versos. (...) Faminto, o amor devorou os utensílios de meu uso ... O amor voltou para comer os papeis onde irrefletidamente eu tornara a escrever meu nome. (...) O amor roeu o menino esquivo, sempre nos cantos, e que riscava os livros, mordida o lápis, andava na rua chutando pedras.<sup>23</sup>

Por intermédio da voz de Joaquim ouvimos o eu-lírico no seu *momento de sono*, absorvido pelo amor voraz e destrutivo. Trata-se de um impulso paroxístico e de uma fantasia tão vívida que absorvem quase integralmente Joaquim. O objeto amado não é nomeado, provavelmente com o objetivo de protegê-lo do impulso oral de incorporação canibalística. Ocorre uma aguda consciência de Joaquim a respeito da destrutividade do seu amor. A voz parece tomar consciência de velhas fomes enterradas na alma. A atenção e a consciência reflexiva do poeta estão inteiramente voltadas para esta situação dramática. O eu-lírico parece transitar no limite entre o equilíbrio e o desequilíbrio psíquico; entre a luz e o mergulho definitivo na despersonalização ou na morte – *por que não um tiro de revolver /*

*ou a sala subitamente às escuras? // Eu me anulo me suicido / ... / te evito te executo / a cada momento e em cada esquina.*

A divisão do poeta em três personagens é uma estratégia do eu-lírico, visando confrontar-se reflexivamente com cada segmento pulsional para enfeixá-los numa nova estrutura dinâmica sob o domínio do amor maduro. Trata-se, portanto, de um esforço a serviço da cura e da saúde.

No contexto dinâmico acima referido, a consciência reflexiva, estética e emocional do poeta busca a palavra (que se diluíra no momento de sono), combina-a com outras palavras, cuida de sua exata seqüência nas frases buscando a constituição de uma linguagem, a mais concisa e precisa possível; uma linguagem que contenha, estructure, signifique e expresse esteticamente, em vibração emotiva, a experiência emocional, o caos interior, os jardins enfurecidos da alma. Essa ordenação interior permite ao eu-lírico uma melhor visão em perspectiva, uma percepção mais realista do espaço referencial e nítida diferenciação entre mundo interno e realidade externa, entre sujeito e objeto.

A voz de Raimundo, que ouviremos a seguir, revela-nos a mulher, por quem está tomado de amor, situada em um espaço onde *uma luz geral aboliu todos os segredos*:

Maria era sempre uma praia, lugar onde me sinto exato e nítido como uma pedra, meu particular, minha fuga, meu excesso imediatamente evaporados. Maria era o mar dessa praia, sem mistérios e sem profundidade.

Maria era também uma fonte. O líquido que começaria a jorrar num momento em que previa, num ponto que eu poderia examinar, em circunstâncias que eu poderia controlar. Eu aspirava acompanhar com os olhos o crescimento de um arbusto, o surgimento de um jorro de água.

Maria não era um corpo vago, impreciso. Eu estava ciente de todos os detalhes de seu corpo, que poderia reconstituir à minha vontade. Sua boca, seu riso irregular. (...) Maria era também uma árvore. Um desses organismos sólidos e práticos, presos à terra com raízes que a exploram e devassam seus segredos. E ao mesmo tempo lançados para o céu, com quem permutam seus gases, seus pássaros, seus movimentos.

---

<sup>23</sup> *Os três mal-amados*, pp. 21,22,23, 24 e 25.

Maria era também o jornal. O mundo ainda quente, em sua última edição e mais recente.<sup>24</sup>

Atual, verdadeira, palpável e admirável à luz do sol da manhã. O poeta parece embalar-se no ritmo de sua visão amorosa por Maria; Maria com seu riso irregular, o corpo com sua especificidade própria enraizado na terra com quem troca fluidos vitais, mas cuja alma transcende às alturas permutando os seus mistérios com o céu.

Raimundo, percebe-se, permanece lúcido frente à mulher amada e obviamente aos seus impulsos também. Ele é capaz de sentir e de cantar o seu amor sem se deixar invadir pela voracidade corrosiva. Diante de Maria o seu *particular* continua nítido como uma pedra que permanece, *que ao fluido vence, / que sempre ao fundo / das coisas desce*. A inalterabilidade de sua identidade-pedra frente às emoções permite-lhe descer fundo, tanto na admiração amorosa pela mulher, quanto aos desvãos mórbidos e obscuros de sua mente para iluminá-la, sem se deixar enredar pelo *gás do sonho*. Maria, portanto, era *o campo cimentado que eu atravessava para chegar em algum lugar, (...) sob um sol (consciência) que me poderia evaporar de toda nuvem* (sono, sonho, alucinação).

É interessante notar o uso da temporalidade nas falas de Raimundo. Todas as suas intervenções ocorrem no imperfeito do indicativo. Antonio Carlos Secchin<sup>25</sup> escreve que situado nesta forma freqüentativa o objeto é subtraído ao evento. Secchin nos diz que “distanciando fato e fala, o imperfeito do indicativo também consigna a repetição de um fenômeno, o que permite a apreensão daquilo que, no fato, subjaz como núcleo invariável”, ou seja, Maria, que permanece no mundo imaginário do poeta como força de vida, como fonte geradora de poema. Contra a passagem do tempo, Raimundo constrói uma imagética do estancamento:

Maria era também folha em branco, barreira oposta ao rio impreciso que corre em regiões de alguma parte de nós mesmos. Nessa folha (espaço virtual) eu construirei um objeto sólido que depois imitarei, o qual depois me definirá (poema, forma viva, objeto estético). Penso para escolher: um poema, um desenho, um cimento armado - presenças precisas e inalteráveis opostas à minha fuga.

<sup>24</sup> *Os três mal-amados*, pp. 22,23,24 e 25.

No espaço-folha o objeto se eterniza. Acronizada na forma do imperfeito, o poeta define Maria a partir de imagens atemporais (desenho, poema). “De acordo com esse projeto de inalterabilidade, o universo metafórico de Raimundo se satura de signos minerais: (...) Maria era a praia, uma fonte, o campo cimentado”<sup>26</sup>. Este movimento restaurador da criação poética fornece, ao eu-lírico, os meios para superar o sentimento doloroso de separação ou de perda. A amada se eterniza solidificada em forma viva e cimentada no espaço-folha como poema. A voracidade com isto se pacifica, o impulso devorador é sublimado.

João e Raimundo representam duas vozes em confronto. O tempo verbal da fala de João é o presente, mas contaminado de vozes oriundas do passado. Esta situação impede-o de consignar e de sentir Teresa em seu contorno próprio. Ela não tem permanência precisa em sua mente, confundindo-se com a imagem de uma antepassada, quer dizer, com um objeto imaginário. Percebemos claramente, não obstante, o empenho de João em livrar-se desse gás-nuvem-sonho do passado, que o impede de situar-se mais firme e claramente no presente e perceber Teresa como Raimundo o faz em relação à Maria:

Maria era também o sistema estabelecido de antemão, o fim onde chegar. Era a lucidez que, ela só, nos pode dar um modo novo e completo de ver uma flor, de ler um verso.

João Cabral nos diz que a maior influência que sofreu foi a de Le Corbusier. Aprendeu com ele que podia fazer uma arte não com o mórbido, mas com o são, não com o espontâneo, mas com o construído. Foi o arquiteto que o curou do surrealismo, visto por ele como arte fúnebre. Cabral relata que a partir de *O engenheiro* optou pela luz em detrimento da treva e da morbidez. (...) E que precisou lutar para conseguir essa poesia solar<sup>27</sup>. A luta pela lucidez levou-o a desenvolver uma nova maneira de ver uma flor, de ler um verso. Neste percurso inventou uma nova dicção para expressar-se através de um jogo de imagens visuais de tátil substantividade. Consonante a este processo de transformação artística, uma parte de sua personalidade poética mineralizou-se.

---

<sup>25</sup> Op. cit., p. 32.

<sup>26</sup> SECCHIN, A.C. Op. cit., p. 33

<sup>27</sup> Ibid., p. 237.

E da mesma maneira como Cabral vê e descreve em versos os toureiros, principalmente Manuel Rodriguez, Manolete, em “Alguns toureiros”<sup>28</sup>, eu o vejo, sinto-o e o parafraseio como:

João Cabral, (Manolete), o mais deserto  
o poeta mais agudo  
mais mineral e desperto,

o de nervos de madeira,  
de punhos secos de fibra,  
o de figura de lenha,  
lenha seca da caatinga,

o que melhor calculava  
o fluido aceiro da vida,  
o que com mais precisão  
roçava a morte em sua fimbria,

o que à tragédia deu número,  
à vertigem, geometria,  
decimais à emoção  
e ao susto, peso e medida,

Sim, eu lí João Cabral,  
o mais asceta,  
não só cultivar sua flor  
mas demonstrar aos poetas:

Como domar a explosão  
com mão serena e contida,  
sem deixar que se derrame  
a flor que traz escondida,

e como, então, trabalhá-la  
com mão certa, pouca e extrema:  
sem perfumar sua flor,

---

<sup>28</sup> *Alguns toureiros*, p. 131.

sem poetizar seu poema.

Agora vejamos como esse percurso poético desenvolveu-se.

#### 4.4 A arquitetura do poema

“As nuvens”<sup>29</sup> é o poema de abertura de *O engenheiro*, terceiro livro de João Cabral, publicado em 1945:

As nuvens são cabelos  
crescendo como rios;  
são os gestos brancos  
da cantora muda;

são estátuas em vôo  
à beira de um mar  
a flora e a fauna leves  
de países de vento;

são o olho pintado  
escorrendo imóvel;  
a mulher que se debruça  
nas varandas do sono;

são a morte (a espera da)  
atrás dos olhos fechados;  
a medicina branca!  
Nossos dias brancos.

O texto expressa o enlevo do eu-lírico diante de uma paisagem marinha, contemplando o movimento evanescente e mutante das nuvens. Estas assumem formas de cabelos crescendo como rios, de estátuas em vôo, são a fauna e a flora de países de vento. O poeta tem consciência de estar debruçado perigosamente na varanda do sono, ou seja, no limiar entre lucidez e visões onírico-alucinatórias. As nuvens ao vento e as imagens nelas projetadas exercem uma força de atração sobre o imaginário do poeta. Ocorre uma tensão entre o desejo de se entregar ao

sonho, evadir-se da realidade e a consciência do perigo que isto implica: a perda da lucidez, a desorganização do eu e da função perceptiva; os olhos se fecham (*morrem*) para a realidade sensível, abdicando da luz. Nesta circunstância, a outra voz do eu-lírico exclama pela medicina branca para resgatá-lo do gás do sono, dos jardins enfurecidos de um céu viciosamente freqüentado, e conduzi-lo ao dia branco, solar – manhã, saúde.

Tomando-se a atmosfera geral dos versos, torna-se evidente a tensão entre sono, sonho, evasão, alienação e o desejo de cura, a expectativa de que a medicina branca lhe traga dias brancos, imagens claras, cotidianas e simples, como ocorre em “A mesa”<sup>30</sup>:

O jornal dobrado  
sobre a mesa simples;  
a toalha limpa,  
a louça branca

e fresca como o pão.

A laranja verde:  
tua paisagem sempre,  
teu ar livre, sol  
de tuas praias; clara

e fresca como o pão.

A faca que aparou  
teu lápis gasto;  
teu primeiro livro  
cuja capa é branca

e fresca como o pão.

E o verso nascido  
de tua manhã viva,

---

<sup>29</sup> *As nuvens*, p. 31.

<sup>30</sup> *A mesa*, p. 38.

de teu sonho extinto,  
 ainda leve, quente  
  
 e fresco como o pão.

No ensaio “Nuvem civil sonhada”, José Guilherme Merquior<sup>31</sup> sustenta que o poema está construído sobre dois vetores imagéticos. O primeiro concentra três adjetivos da quadra inicial: *simples, limpa, branca* que são louvores do nítido, do definido e do solar que se tornará um dos eixos da poesia de Cabral. A segunda linha de força se dá no refrão, que introduz a idéia de uma analogia entre o pão (produto natural, o pão que nos alimenta com toda sua carga simbólica, mítica) e o produto poético, alimento da alma.

“A mesa” está publicado no livro *O engenheiro*, onde se inicia “*a dialética em que estar no mundo se depura na ação tanto quanto no recolhimento*”. O recolhimento do sono, do sonho e do devaneio alimentam a poesia; é o momento inicial do estado poético (do estar em poesia, como diz Valéry). O mundo inconsciente com suas pulsões, fantasias e conflitos criam derivados do inconsciente, imagens, que são trabalhadas esteticamente pelo poeta à luz do sol como pretende Cabral. Do ponto de vista psicológico, não ocorre a extinção do sonho e do devaneio (o que é impossível), mas a sua sujeição à lucidez e clareza do verso. O poeta se afasta do lirismo subjetivista, aproxima-se de uma visão crítica tanto da realidade referencial quanto da subjetiva, - e a partir desse vértice constrói a sua poética. Neste sentido, como assinala Merquior<sup>32</sup>, “*o real e o íntimo não são simples contrários, são polos de uma densa dialética*”. O sonho e o devaneio se transformam pelo fazer poético.

Cabral<sup>33</sup> reconhece que o fato de estarmos adormecidos dá ao sonho “aqueles ritmos de escafandristas às coisas que se desenrolam diante de nós. Aquelas distâncias, aqueles acontecimentos nos quais não podemos intervir, diante dos quais somos invariavelmente o preso, o condenado, o perseguido. Contra os quais não podemos de nenhum modo agir”. Cabral admite que todos esses elementos também estão presentes no clima da poesia: as imagens, as sensações, a atemporalidade, a visão de um território que não sabemos e do qual

<sup>31</sup> MERQUIOR, J.G. Nuvem civil sonhada. Em: *A astúcia da mimese.*, p. 84, 87 e ss.

<sup>32</sup> Op. cit., p. 90.

<sup>33</sup> MELO NETO, J.C.de. Considerações sobre o poeta dormindo. Em: *Prosa*, p. 14.

retornamos marcados por uma nostalgia de mar alto, de águas profundas. Pode-se dizer, em síntese, que o sonho, a poesia, (e a ficção também e todas as formas simbólicas estudadas por Cassirer) têm, como fundamento comum, o imaginário nas suas quatro possibilidades de conferir forma/figura e símbolo à experiência.

A composição de João Cabral<sup>34</sup> evolui para “o ato de aprisionar a poesia no poema. O poema é escrito pelo olho crítico, por um crítico que elabora as experiências que antes vivera como poeta”. Não é o poema que se impõe num influxo inspiratório ao poeta, mas sim o poeta a ele, por meio do pensamento reflexivo visando extrair da experiência um significado. Nessa circunstância a escrita é lenta, lacônica, avançando milímetro a milímetro. “O trabalho é a fonte da criação junto com a inspiração; quanto maior quantidade de trabalho, maior densidade de riqueza”. O que importa é o novo tipo de dicção que o artista é capaz de criar. Aí reside a sua busca, a procura e a criação de sua voz, cortando e eliminando o que não é próprio, o eco da voz de outros poetas. O trabalho composicional consiste também em transformar o universo sonhado em realidade produzida sob o comando da consciência diurna do poeta. Como escreve Secchin<sup>35</sup>, “a força noturna e incontrolável deve esbarrar no filtro da manhã e submeter-se a um espaço claramente delimitado”. O verso nasce da manhã viva com a ajuda do esquadro e do projeto, como Cabral revela no poema “O engenheiro”<sup>36</sup>:

A luz, o sol o ar livre  
envolvem o sonho do engenheiro.  
O engenheiro sonha coisas claras:  
superfícies, tênis, um copo de água.

O lápis, o esquadro, o papel;  
o desenho, o projeto, o número;  
o engenheiro pensa o mundo justo,  
mundo que nenhum véu encobre.

(Em certas manhãs nós subíamos

<sup>34</sup> Ibid., p. 65 e ss.

<sup>35</sup> SECCHIN, A.C. *João Cabral: a poesia do menos*, p. 41.

<sup>36</sup> *O engenheiro*, p. 34.

ao edifício. A cidade diária,  
 como um jornal que todos liam,  
 ganhava um pulmão de cimento e vidro.)

A água, o vento, a claridade  
 de um lado o rio, no alto as nuvens,  
 situavam na natureza o edifício  
 crescendo de suas forças simples.

O sonhar coisas claras parece significar o processo de transformação do sonho, do devaneio e das imagens a eles relacionadas em arte. O engenheiro-poeta pensa, usa o esquadro, calcula e revela o que sonhou em poema. Cabral, no ensaio “Poesia e Composição”<sup>37</sup> nos diz que

trabalho de arte pode valer a atividade material e quase de joalheria de construir com palavras pequenos objetos para adorno das inteligências sutis e pode significar a criação absoluta, em que as exigências e as vicissitudes do trabalho são o único criador da obra de arte. (...) O trabalho artístico não se limita ao retoque, de bom gosto e de boa economia, ao material que o instinto fornece. O trabalho artístico é a origem do próprio poema. Não é o olho crítico, posterior à obra. O poema é escrito pelo olho crítico que elabora as experiências que antes vivera, como poeta.

A experiência (emocional, poética) não se traduz imediatamente em poema mas é reservada junto à experiência geral da realidade (interna/externa), para ser trabalhada em um momento qualquer que se fizer necessário. Podemos pensar que este instante relaciona-se a um momento de tensão intrapsíquica que, para aliviar-se, necessita do trabalho criador, que é um movimento de organização emocional e perceptiva através da linguagem. João Cabral considera, ainda, que escrever é uma violência dolorosa contra si mesmo; ao escrever ele não tem nenhum ponto de referência. Tem apenas sua consciência, a consciência da dicção de outros poetas que ele quer evitar e que precisa eliminar a qualquer preço. Nessa empreitada, nem mesmo pode contar com a ajuda de regras pré-estabelecidas porque não as tem. Desta forma “o poeta se corta mais do que se acrescenta, em nome não sabe bem de quê”.

---

<sup>37</sup> MELO NETO, J. C.de. Op. Cit. , p. 65 e 66.

O sentimento de violência e de corte acima aludidos parece decorrer da constatação e aceitação, pelo poeta, da impossibilidade de realizar-se no sonho e pelo sonho apenas. Este, para ser expresso (conforme já vimos) e ter a força de uma comunicação permanente, necessita submeter-se a uma engenharia arquitetônica, a um projeto, ao cálculo (técnica poética, ritmo, rima, etc.) O projeto construtivista de João Cabral resulta, portanto, em corte, dor emocional e na consciência aguda da impossibilidade de expressar, através da linguagem, a totalidade da emoção. O movimento de libertar-se da dicção de outros poetas representa a busca de sua própria voz. Na obra de João Cabral, como nos mostra Secchin<sup>38</sup>, o vínculo entre palavra e realidade (interna/externa) será sempre frágil e lacunoso, “e por isso ocorre a necessidade de contínuas versões e leituras com que cerca um objeto, criando metáforas de vigência restrita, convocadas para serem suprimidas pela denúncia de sua própria insuficiência”, conforme se evidencia no poema *A palavra seda*, abaixo transcrito. Isto está bem de acordo com Paul Veléry que assinala que “o objeto próprio da poesia é aquele que não tem um nome só, aquele que de si provoca e reclama mais de uma expressão, aquele que suscita, sem uma unidade a ser expressa, uma pluralidade de expressões”:

A atmosfera que te envolve  
atinge tais atmosferas  
que transforma muitas coisas  
que te concernem ou cercam.

E como as coisas, palavras  
impossíveis de poema:  
exemplo, a palavra ouro,  
e até este poema, seda.

E é certo que tua pessoa  
não faz dormir, mas desperta;  
nem é sedante, palavra  
derivada da de seda.

---

<sup>38</sup> SECCHIN, A. C. Op cit., p. 77.

E é certo que a superfície  
de tua pessoa externa,  
de tua pele e de tudo  
isso que em ti se tateia,

Nada tem da superfície  
luxuosa, falsa, acadêmica,  
de uma superfície quando  
se diz que ela é “como seda”.

Mas em ti, em algum ponto,  
talvez fora de ti mesma,  
talvez mesmo no ambiente  
que retesas quando chegas

Há algo de muscular,  
de animal, carnal, pantera,  
de felino, da substância  
felina, ou sua maneira,

de animal, de animalmente,  
de cru, de cruel, de crueza,  
que sob a palavra gasta  
persiste na coisa seda.

A mulher que impressiona a sensibilidade é sentida como envolta numa atmosfera mágica que emerge de suas profundezas de fêmea. A energia que emana de sua pessoa é tão intensa que a atmosfera circundante se esgarça para recebê-la e reverenciá-la. O espaço parece existir em função dela e o impacto que sua presença provoca, dir-se-ia, altera a nossa percepção das coisas e dos sentidos das palavras. A magia e a sensualidade que a mulher carrega exige, para falar-se dela, substantivos que expressem a essência do seu corpo e de sua alma, como as palavras ouro e seda.

Ouro remete-nos a metal precioso e resistente, correspondendo ao desejo de torná-la imune à passagem do tempo. Uma tal mulher preciosa necessita ser retratada com precisão, para que a sua imagem, os traços descritos pelos signos

verbais, nos permitam vê-la no que há de mais substancial na sua pessoa. Daí a preocupação do poeta em desfolhar as palavras das conotações corriqueiras, combatendo arduamente as metáforas clichês. Cabral não está interessado em enaltecer a superfície da mulher; o foco incidindo no seu corpo é apenas para nos permitir sentir e *ver* a energia que dele emana.

O tom é de deslumbramento frente a essa mulher preciosa. *Seda* parece referir-se à maciez e leveza, suavidade da pele que a envelopa, mas que o faz com energia proporcional à força que transborda de sua natureza animal, sexual, carnal, pantera pronta para uma expansão muscular, salto sobre nós, vítimas em êxtase.

Metal, ouro, pantera, seda ela permanece para o momento do carinho, para o toque da mão na penugem de sua pele-pêlo reluzente de pantera que camufla e protege a musculatura animal. Pantera, mas também seda para o aconchego do amante. É evidente, neste instante poético de João Cabral, o domínio sobre o impacto emocional que a percepção da mulher provoca.

A estratégia de captação da paisagem, do sol, do mar, da mulher e de tudo o mais que nos cerca ocorre, como nos mostra João Cabral em “Estudos para uma bailadora andaluza”<sup>39</sup>, a *palo seco*, que é o canto sem guitarra; *o cante sem; o cante; o cante sem mais nada//, [ que ] exige ser cantado / com todo o ser aberto; // é um cante que exige / o ser-se ao meio-dia, / que é quando a sombra foge / e não medra a magia //*. O *cante seco*, buscado ativamente dá, ao poema, *um tom contrário à retórica da meliosidade e do entorpecimento*<sup>40</sup>, que corresponde, por sua vez, a um estado emotivo seco e absolutamente controlado pelo poeta. *Ser-se ao meio-dia* resulta de um constante confronto do poeta com o influxo pulsional visando domesticá-lo e organizá-lo.

Em razão disso Cabral está sempre atento à impotência do verbo, e é essa carência que “impulsiona a linguagem a se arriscar na direção da impossível suficiência; é desse horizonte inatingido que se alimenta a força do discurso”<sup>41</sup>, conferindo-lhe intensidade emocional e dramática.

Tendo isto em mente, podemos pensar que a linguagem, ao se articular como narrativa, oferece uma moldura de significados aos impulsos, desejos e

<sup>39</sup> *Estudos para uma bailadora andaluza*, p. 199.

<sup>40</sup> SECCHIN, Antonio Carlos. Op. cit., p. 133 e ss.

<sup>41</sup> Op. cit. p.

emoções conturbadas, como vimos acontecer no poema *Os três mal amados*. Investida dessa função protetora a linguagem assume uma importância suprema para o poeta, pois se trata de um instrumento delicado que usa para descer ao fundo das coisas e de si mesmo. Talvez por isso a voz poética afirme que durante o processo de composição o poeta use:

Instrumento cortante:

Bisturi, simples canivete.

[Ele] aprendeu que o lado claro  
das coisas é o anverso  
e por isso as disseca:  
para ser textos mais corretos.

Com mão direta ele as penetra,  
com lápis bisturi,  
e com eles compõe,  
de volta, o verso cicatriz.

E porque é limpa a cicatriz,  
econômica, reta,  
mais que o cirurgião  
se admira a lâmina que opera.<sup>42</sup>

O poema metaforiza a investida cirúrgica reparadora da função poética no mundo mental para sarar suas dores e suturar, com versos, as feridas sangrentas da alma. Frente a um empreendimento tão delicado, o poeta

Fez-se enxertar réguas, esquadros  
e outros utensílios  
para obrigar a mão  
a abandonar todo o improvisado.

E organizar o universo tormentoso das imagens alucinatórias, erráticas, os impulsos corrosivos, destrutivos e enlouquecedores, poder-se-ia dizer.

O distanciamento e a frieza do cirurgião serão usados ao lidar com a mulher que, como vimos em “Dois estudos” e nos *Três mal amados*, é fonte de profunda turbulência. Não ocorre uma oposição agressiva, raivosa e ressentida do poeta/cirurgião ao sonho e ao influxo emocional. O que sucede é uma elaboração psíquica, um desenvolvimento emocional do poeta, um processo transformacional por meio da atividade poética que lhe permitiu se deslocar da infecção da noite para a radiância da manhã e lançar raios de luz na escuridão do inconsciente. Como Merquior<sup>43</sup> assinala, “o engenheiro não pensa contra o que sonhou: ele pensa, calcula, projeta precisamente o que sonhara. E por isso mesmo, o edifício, obra calculada pelo engenheiro, se assemelha a um objeto natural, a um produto orgânico: A cidade diária / ... / ganhava um pulmão de vidro, o edifício crescendo de suas forças simples. O poema não é construído contra a inspiração, ele mostra que a inspiração só é válida quando ativa, quando acolhida sem passividade e transformada conscientemente”.

#### 4.5

##### **Momento de amor**

Nesse novo universo arquitetônico e imbuído das concepções construtivistas de Le Corbusier, a mulher é tematizada em um espaço pleno de visibilidade; o olhar do leitor, guiado pela magia descritiva do poeta, incidirá no seu corpo. Ocorre um afastamento ostensivo do objeto, permitindo ao poeta criar estratégias de discurso para registrar e transmitir uma imagem nítida da mulher. Não há descrições de transbordamentos líricos frente a ela, enlevos de amor apaixonado. Desviando-se do objeto, mantendo-o à sua frente e descrevendo-a, Cabral convida o leitor a percorrer com ele a criação plástica do divino corpo. Dessa forma, efetua-se uma intensa sexualização ou erotização da imagem, como em “Escritos com o corpo”:

Ela tem tal composição  
e bem entranhada sintaxe  
que só se pode aprendê-la  
em conjunto: nunca em detalhe.

---

<sup>42</sup> *O sim contra o sim*, p. 286.

Não se vê nenhum termo, nela,  
em que a atenção mais se retarde,  
e que, por mais insignificante  
possua, exclusivo, sua chave

Nem é possível dividi-la,  
como a uma sentença, em partes

[...]

E assim como, apenas completa,  
ela é capaz de revelar-se,  
apenas um corpo completo  
tem, de apreendê-la, faculdade.<sup>44</sup>

O jogo composicional apresenta uma forte polarização entre a percepção de detalhes do corpo feminino e a sua apreensão completa. O impacto inicial, primeiro, que sentimos ao lermos um poema deriva da forma, ou seja, da sua totalidade expressiva (emocional), para em seguida sermos conduzidos, por um ato de reflexão, aos detalhes formais. Do mesmo modo ocorre com a percepção da mulher que, ao apresentar-se a nós, retesa a atmosfera que a cerca. As suas qualidades de *ouro* e *seda*, ou os detalhes do corpo que exercem maior atração, só serão percebidos e cultivados no momento posterior, segundo, à impressão inicial. A partir de então, desenvolve-se a progressiva enumeração de detalhes importantes de sua pessoa; essas qualidades são logicamente examinadas e avaliadas, construindo-se, lenta e progressivamente, a imagem da mulher que o poeta pretende criar e nos dar a ver:

De longe como Mondrians  
em reproduções de revista  
ela só mostra a indiferente  
perfeição da geometria.

[...]

porém de perto, ao olho perto,  
sem intermediárias retinas,  
de perto, quando o olho é tato,

---

<sup>43</sup> MERQUIOR, J.G. Nuvem civil sonhada. Em: Op. cit., p. 94.

ao olho imediato em cima,

se descobre que existe nela  
certa insuspeitada energia  
que aparece nos Mondrians  
se vistos na pintura viva.

E que porém de um Mondrian  
num ponto se diferencia:  
em que nela essa vibração,  
que era de longe impercebida,

Pode abrir mão da cor acesa  
sem que um Mondrian não vibra,  
e vibrar com a textura em branco  
da pele, ou da tela, sadia.

Um corpo que ao nos aproximarmos dele, *ao olho perto, quando o olho é tato*, o comparante (um quadro de Mondrian) não é suficiente para representá-lo. Por mais acesa que seja a radiância colorida do quadro, não é o bastante para expressar a vibração *visível* da *textura em branco da pele* da mulher. Um Mondrian é um objeto virtual. A mulher *ao olho perto, tátil* retratada no poema é *real*, podemos tocar seu corpo com o olho, está ali magicamente visível, - e nua:

Quando vestido unicamente  
com a maciez nua dela,  
não apenas sente despido:  
sim, de uma forma mais completa.

Então, de fato, está despido,  
senão dessa roupa que é ela.  
Mas essa roupa nunca veste,  
despe de uma outra mais interna.

É que o corpo quando se veste

---

<sup>44</sup> *Escritos com o corpo*, p. 283.

de ela roupa, da seda ela,  
nunca sente mais definido  
como com as roupas de regra.

Sente ainda mais que despido:  
pois a pele dele, secreta,  
logo se esgarça, e eis que ele assume  
a pele dela, que ela empresta

Mas também a pele emprestada  
dura bem pouco, ela toda, também,  
já se esgarça, se desespessa,  
Até acabar por nada ter  
nem de epiderme nem de seda;  
e tudo acabe confundido,  
nudez comum, sem mais fronteira.

O encantamento e a impressão do sublime resultam não apenas da visão da nudez, mas principalmente da nudez da alma, que nos toca, ao surgir dos escaninhos mais secretos do corpo erógeno. É nesse corpo psicossomático que a energia e a beleza se harmonizam. Sente-se o êxtase da sublime unidade. A pele que envelopa o corpo desvela uma pele interior que, por sua vez, se esgarça revelando a energia interior e a alma. Ela se veste da roupa que é ela, seda, quando nua; a nudez revela outra nudez mais íntima, até não haver mais fronteira no âmago do corpo/alma.

Tua sedução é menos  
de mulher do que de casa:  
pois vem de como é por dentro  
ou por detrás da fachada.

Mesmo quando ela possui  
tua plácida elegância,  
esse teu reboco claro,  
riso franco de varandas,

Uma casa não é nunca  
 só para ser contemplada;  
 melhor: somente por dentro  
 é possível contemplá-la.

Seduz, pelo que é dentro,  
 ou será, quando se abra;  
 pelo que pode ser dentro  
 de suas paredes fechadas;

[...]

pelos espaços de dentro:  
 seus recintos, suas áreas,

[...]

os quais sugerindo ao homem  
 estâncias aconchegadas,  
 paredes bem revestidas,  
 ou recessos bons de cavas,

exercem sobre esse homem  
 efeito igual ao que causas:  
 a vontade de corrê-la  
 por dentro, de visitá-la.

E de instalar-se nela. E sentir, como em “Jogos frutais”<sup>45</sup>, que transcrevemos adiante, a sua textura íntima *de fruta assim concreta, / textura densa que a luz / não atravessa. Mas que possui, internos, luminosos, cristais* iguais aos do ar que o verão usa em setembro. Sentir que

Da pitomba possuiis

a qualidade  
 mucosa quando secreta  
 de tua carne.

Também do ingá  
 de musgo fresco ao dente  
 e ao polegar.

---

<sup>45</sup> *Jogos frutais*, p. 248.

Não és uma fruta fruta  
     só para o dente,  
 Nem és uma fruta flor,  
     olor somente.

Fruta completa:  
 para todos os sentidos  
 para cama e mesa.

[...]

Em ti apenas  
 vejo o que se saboreia  
 não o que alimenta.

Fruta que se saboreia,  
     não que alimenta:  
 assim descrevo melhor  
     a tua urgência.

Urgência aquela  
 de fruta que nos convida  
     a fundir-se nela.

Fruta que *aumenta a sede como fruta madura que começa a corromper-se no seu açúcar*. No poema a jovem carne já transporta em si o leve sabor de podre, o potencial de degradação biológica. Ao gosto limpo do caju de praia e sol ela junta o da manga mórbida, sombra e langor.

És assim fruta verde  
     e nem tão verde,  
 E é assim que te vejo  
     de há muito e sempre.

## 4.6

### O estrume e a floração do poema

No processo de transformação poética, a capacidade lingüística de Cabral é trabalhada incessantemente, visando a ordenação do pensamento e da emoção. Neste percurso a palavra florida é transformada em palavra-ferida, em palavra-sentida. Assim, a partir de *O engenheiro*, o poeta também desbastará o seu vocabulário e trabalhará

Com as mesmas vinte palavras  
girando ao redor do sol  
que as limpa do que não é faca.<sup>46</sup>

Na entrevista concedida aos editores dos *Cadernos de Literatura*<sup>47</sup>, João Cabral nos diz que a sua poesia “é um esforço de presentificação, de coisificação da memória [...]. A memória são fragmentos trazidos à praia contra as minhas ruínas. [...]. Mas são sempre fragmentos, só fragmentos”. Para que a memória se transforme no momento presente do passado, o poeta labuta para

Fazer com que a palavra leve  
pese como a coisa que diga,  
para o que isolá-la de entre  
o folhudo em que se perdia

Fazer com que a palavra frouxa  
ao corpo de sua coisa adira:  
fundi-la em coisa, espessa, sólida,  
capaz de chocar com a contígua.

Não deixar que saliente fale:  
sim, obrigá-la à disciplina  
de proferir a fala anônima  
comum a todas de uma linha

---

<sup>46</sup> *Graciliano Ramos*, p. 302.

Nem deixar que a palavra flua  
 como rio que cresce sempre:  
 canalizar a água sem fim  
 noutras paralelas, latente.<sup>48</sup>

A criação poética salva o mundo interior (imaginário) do caos e da destruição. A palavra adere ao que diz, *coisifica-se*, substantiva-se, para criar a ilusão ou a sensação de presença daquilo que representa. Este processo de reificação e de presentificação da memória e do mundo interior é fonte de tormento e de dor: trata-se de um processo de luto no qual o artista é compelido a criar pela necessidade de recuperar o seu passado perdido e recriá-lo no poema. Tendo isto em mente, podemos dizer que o ato de criação refere-se a uma memória consciente/inconsciente de um mundo interno harmonioso e com a experiência de sua perda ou destruição. O impulso estético visa, como um de seus objetivos, recuperar e recriar este mundo perdido.

Podemos acrescentar que o aspecto formal, o construtivismo obsessivo de João Cabral, está em nítido contraste com o conteúdo a ser ordenado. Os modos formais dos versos, a unidade de tempo, o tempo presentificado, são uma demonstração do fato de que a ordem pode emergir do caos. A forma perfeita e bela contém o caos, o horror trágico e o sinistro. É de Rilke a afirmação de que o belo é o começo do terrível que, todavia, podemos suportar e Nietzsche acrescenta que a arte grega nos ensinou que não há superfícies verdadeiramente belas sem profundezas terríveis. O feio, portanto, constitui o mais importante e necessário componente de uma experiência estética satisfatória. Feio é o que é informe, insano, o que sugere doença, desarmonia, escombros, o que é contrário à regularidade e à saúde.

A forma restaura um mundo harmonioso e a sua função estética organiza os escombros do mundo interior, a agressividade, a destrutividade, os impulsos primitivos e a depressão dentro de limites toleráveis tanto para o artista quanto para o receptor. A forma deriva do uso de uma série de técnicas, cujo manejo pelo artista permite a contenção do conteúdo dramático e sua comunicação.

---

<sup>47</sup> *Cadernos de literatura brasileira : João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 1998, p.

<sup>48</sup> *Catecismo de Berceo*. Em: *A educação pela pedra e depois*, p. 59.

Talvez possamos dizer que em João Cabral a busca do rigor formal ocorre para estancar a fluidez onírico-alucinatória e represar a volatilidade da palavra; e, com isso, desfolhá-la de seus excessos e canalizá-la para que se ligue o mais intimamente possível ao objeto que pretende representar, gerando a sensação de concretude.

Para Cabral, a linguagem começou pelas palavras concretas. Em seu depoimento a Antonio Carlos Secchin<sup>49</sup>, disse que

Ainda não se enfatizou o grande predomínio dos substantivos, adjetivos e verbos concretos nos meus textos. Sim, porque adjetivos e verbos admitem essa categoria. Por exemplo: o adjetivo ‘sublime’ é abstrato, como ‘tristeza’. ‘Maçã’ é tão concreto quanto o adjetivo ‘torto’.<sup>50</sup> O concreto é mais poético do que o abstrato; quando você lê ‘maçã’, você não lê o conceito de maçã. Melancolia, não. Para mim melancolia é uma coisa, para você é outra [...]. A palavra concreta é a palavra que você entende pelos sentidos (como ocorre em “Jogos Frutais” e em “Paisagem pelo telefone”). A palavra abstrata é a que você atinge pela inteligência. Eu tenho a impressão que a poesia é uma linguagem que se dirige à inteligência mas através dos sentidos. Uma palavra concreta é muito mais sensorial que uma palavra abstrata. [...] Tenho a impressão de que é muito mais fácil eu dar a ver (concretamente, ao olho tato) com palavras concretas que se dirigem aos sentidos, do que com palavras abstratas.

Cabral assinala que o seu interesse não é descrever suas emoções; mas sim criar emoções, criar um objeto que a contenha; se é poeta, um poema; se é pintor, um quadro, - que provoque emoções no espectador. Mas não é descrever, nem explorar a própria emoção. Seguindo Eliot, acrescenta que a obrigação do poeta é criar um objeto que incorpore as formas do sentimento, mas não as descreva, o chamado *correlato objetivo*. O ponto de ênfase da composição recai no que o poeta mostra, e o que ele mostra (os símiles, p. ex.) exprime o que ele sente. E não a confissão lírica ou lamurienta do que ele sofre. A metáfora, por conseguinte, decorre da visualidade do poeta.

Eu quero apenas dar a ver com a minha poesia. O leitor que tire a conclusão dele.

Se o sujeito parte desse ponto de vista, você tem que cair numa poesia metafórica,

<sup>49</sup> SECCHIN, A. C. Op. cit., p. 325.

que é uma poesia que dá a ver uma realidade através de outra. Você não vê um poema meu que seja uma reflexão. Minha poesia é toda tópica, o poema é sempre sobre um assunto que procuro dar a ver da maneira mais viva possível. [...] Uso variações da mesma metáfora porque eu sinto que ainda não dei a ver o suficiente<sup>51</sup>:

Um poema se faz se vendo  
um poema se faz para a vista,  
como fazer o poema ditado  
sem vê-lo na folha inescrita?

Poema é composição  
mesmo da coisa vivida,  
um poema é o que se arruma  
dentro da desarrumada vida.

[...]

Poema é coisa de ver  
é coisa sobre um espaço,  
como se vê um Franz Weisman,  
como se ouve um quadro.

No sistema de João Cabral, acompanhamos esse esforço mental/emocional/cognitivo do poeta de nos dar a ver, de construir conosco o poema. Participamos do gesto criador. Trata-se de um uso da linguagem no qual a experiência humana não está apenas sendo descrita, mas está sendo, também, criada pelo efeito que gera no leitor. O sentido está na linguagem e nos efeitos gerados por ela.

A técnica construtivista de realizar o poema concede ao leitor a oportunidade de arrumar esteticamente a desarrumada vida. Nessa perspectiva o processo estético exerce uma função terapêutica: restaura e ordena o mundo interior que se encontra em ruínas, em fragmentos.

Vejam agora como esse novo espaço ficcional foi organizado, como o verso *nasceu da manhã viva, do sonho extinto, ainda leve, quente e fresco como o pão*. O verso nasce da noite do inconsciente para se tornar manhã; brota do poço

<sup>50</sup> ATHAYDE, Felix. *Idéias fixas de João Cabral de Melo Neto* p. 65 e 66, 59.

<sup>51</sup> Op. cit., p. 59.

negro, fecundo, onde nadam monstros. Floresce das fezes como o poeta consigna em “Antiode”<sup>52</sup>:

Poesia, te escrevia:  
 Flor! Conhecendo  
 que é fezes. Fezes  
 como qualquer

gerando cogumelos  
 (raros, frágeis, cogu-  
 melos) no úmido  
 calor de nossa boca.

Delicado, escrevia  
 flor! (Cogumelos  
 serão flor? Espécie  
 estranha espécie

extinta de flor, flor  
 não de todo flor,  
 mas flor, bolha  
 aberta no maduro).

Delicado, evitava  
 o estrume do poema,  
 seu caule, seu ovário,  
 suas intestinações

Esperava as puras  
 transparentes florações,  
 nascidas do ar, no ar  
 como as brisas.

[...]

---

<sup>52</sup> *Antiode*, P. 65.

Depois eu descobriria  
 que era lícito  
 te chamar: flor!  
 (flor, imagem de

duas pontas, como  
 uma corda). Depois  
 eu descobriria  
 as duas pontas

da flor; as duas  
 bocas da imagem  
 da flor: a boca  
 que come o defunto

e a boca que orna  
 o defunto com outro  
 defunto, com flores,  
 cristais de vômito

O seu cemitério interior guarda defuntos que injetam *na carne do dia a infecção da noite*; defuntos imaginários fecalizados, resultantes da incorporação voraz destrutiva, conforme se evidencia pela fala de Joaquim, um dos três mal-amados.

A nova poesia surge a partir de um trabalho de luto que transforma laboriosamente as fezes em barro. As fezes (ruínas, fragmentos de memória destruídos, perdidos) são matéria bruta trabalhada pelo impulso amoroso e construtivista do sujeito lírico. Movido pelo amor, o eu-lírico promove o movimento de restauração interior. As fezes-barro são transformadas em tijolos (palavras possíveis de poema) que esteticamente juntados (os versos) e arquitetonicamente empilhados (as estrofes) rebentam no papel como edifício-poema. É importante notar que a nova poesia cabralina inicia-se a partir do enfrentamento do eu-lírico com o pântano da alma.

As estrofes que se seguem são de “O poema”<sup>53</sup>. Elas revelam a tensão dialética acima referida:

A tinta e a lápis  
 escrevem-se todos  
 os versos do mundo

Que monstros existem  
 nadando no poço  
 negro e fecundo?

[...]

Como o ser vivo  
 que é um verso,  
 um organismo

com sangue e sopro,  
 pode brotar  
 de germes mortos?

[...]

Como um ser vivo  
 pode brotar  
 de um chão mineral?

A questão que o sujeito-lírico se propõe tem como resposta o processo criador, ou seja, o empenho para que o poema irrompa da noite do inconsciente para o sol da manhã (consciente), sob a doce tranquilidade do pensamento da pedra, sonho fora do sono. A desordem e o caos que o sujeito-lírico sente na alma orienta-o a procurar a ordem que ele vê na pedra, onde nada se gasta, mas permanece.

Neste ponto de desenvolvimento, o papel do sonho e da inspiração na construção do texto poético é tematizado. No poema *A psicologia da composição*, o projeto poético é assim firmado: *Saio do meu poema / como quem lava as mãos*, ou seja, livre do *gás do sonho*, razoavelmente livre das impurezas neuróticas que impedem a apreensão nítida da realidade que o poeta pretende retratar. Neste contexto, o verso nasce da manhã clara e do sonho extinto. Extinto porque foi

---

<sup>53</sup> *O poema*, p. 41.

assimilado à mesma lucidez que o extinguiu, transformando-o em canção. A pretensão é de pura lucidez. E de proferir, portanto, um enérgico:

Não a forma encontrada  
como uma concha perdida  
nos frouxos areais

[...]

não a forma obtida  
em lance santo ou raro

[...]

mas a forma atingida  
como a ponto do novel  
que a atenção, lenta,  
desenrola,

aranha, como o mais extremo  
desse fio frágil, que se rompe  
ao peso, sempre, das mãos  
enormes.

[...]

É mineral o papel  
onde escrever  
o verso; o verso  
que é possível não fazer.

São minerais  
as flores e as plantas,  
as frutas, os bichos  
quando em estado de palavra

É mineral  
a linha do horizonte,  
nossos nomes, essas coisas  
feitas de palavras

É mineral, por fim,

qualquer livro:  
 que é mineral a palavra  
 escrita, a fria natureza

da palavra escrita.

Antonio Carlos Secchin<sup>54</sup> sugere que “na poesia cabralina o reino mineral se ofertará como forma privilegiada para que dela se extraia um conhecimento menos emotivo”. Mas podemos pensar, em acréscimo, que o reino mineral é idealizado como um objetivo a ser alcançado pelo eu-lírico no processo de se proteger da dor mental decorrente, por exemplo, da presença de uma ausência dolorosa. A verônica de sua dor revela-se em plena intensidade no poema “Uma faca só lâmina”, que é o relato do sofrimento resultante de uma frustração amorosa. A dor é metaforizada como a de um homem que tem uma bala enterrada no corpo,

fazendo mais espesso  
 um dos lados do morto;

assim como uma bala  
 de chumbo mais pesado,  
 no músculo de um homem  
 pesando-o mais de um lado

qual bala que tivesse  
 um vivo mecanismo,  
 bala que possuísse  
 um coração ativo

igual ao de um relógio  
 submerso em algum corpo,  
 ao de um relógio vivo  
 e também revoltoso,

relógio que tivesse

o gume de uma faca  
e toda a impiedade  
de lâmina azulada;

assim como uma faca  
que sem bolso ou bainha  
se transformasse em parte  
de vossa anatomia;

qual uma faca íntima  
ou faca de uso interno,  
habitando num corpo  
como o próprio esqueleto

de um homem que tivesse,  
e sempre, doloroso,  
de homem que se ferisse  
contra seus próprios ossos.

Seja bala, relógio,  
ou lâmina colérica,  
é contudo uma ausência  
que esse homem leva.

Mas o que não está  
nele está como bala:  
tem o ferro do chumbo  
mesma fibra compacta.<sup>55</sup>

A contundência do canto revela uma falta. Esta ausência refere-se à mulher amada cuja falta acarreta uma dor tão aguda que corrói a alma e corta as entranhas como se faca fosse, só lâmina. A dor mental conseqüente é de tal magnitude que termina por reverberar na fronteira somática, invadi-la e espalhar-se pelo corpo todo. A imagem da mulher ausente ( a prima que rejeitou o seu

---

<sup>54</sup> Op. cit., p. 44.

<sup>55</sup> *Uma faca só lâmina*, p. 181.

amor, como informa o poeta)<sup>56</sup> consubstancia-se em onipresença maligna, bala, que tem o mecanismo vivo, revoltoso e inexorável de um relógio portador do gume de uma faca impiedosa.

Isto que não está  
Nele é como um relógio  
Pulsando em sua gaiola,  
Sem fadiga, sem ócios.

Isso que não está  
Nele está como a coisa  
Presença de uma faca,  
[...]

Por isso é que o melhor  
Dos símbolos usados  
É a lâmina cruel:

[...]  
porque nenhuma indica  
essa ausência tão ávida  
como a imagem da faca  
que só tivesse lâmina,

Nenhuma melhor indica  
Aquela ausência sôfrega  
Que a imagem de uma faca  
Reduzida à sua boca,

Que a imagem de uma faca  
Entregue inteiramente  
À fome pelas coisas  
Que nas facas se sente.

Talvez possamos dizer que a frustração dolorosa imposta pela ausência da mulher amada resulta em ressentimento . As imagens mostram um ódio sentido em um nível mental primitivo, no qual o sujeito-lírico , sôfrego em sua fome de

---

<sup>56</sup> Entrevista a Arnaldo Jabor, *Folha de São Paulo*, 5 set., 1991.

amor, destroi o objeto com a boca equacionada à faca. Note-se que a faca é parte da anatomia do poeta (*de vossa anatomia*) ao mesmo tempo que é o objeto que ameaça o seu mundo interior. A faca parece corresponder à boca e aos dentes cuja avidéz é acionada pela frustração. O que não está nele, sujeito-lírico (a amada), transforma-se, pela ausência, em bala, relógio e faca que lhe corrói as entranhas. Parece haver um nível considerável de tensão entre vida, frustração e sofrimento, uma tensão contínua e inexorável que *medra não do que come / porém do que jejua*. O poema nos dá a conhecer um conflito e uma dor inarredáveis:

Quer seja aquela bala  
ou outra qualquer imagem,  
seja mesmo um relógio  
a ferida que guardo,

ou ainda uma faca  
que só tivesse lâmina,  
de todas as imagens  
a mais voraz e gráfica,

ninguém do próprio corpo  
poderá retirá-la,  
não importa se é bala,  
nem se é relógio ou faca...

[...]

Não pode contra ela  
a inteira medicina  
de facas numerais  
e aritméticas pinças

[...]

e nem a mão de quem  
sem o saber plantou  
bala, relógio ou faca,  
imagem de furor.

O conflito, a dor e o sofrimento nos são dados a ver (e a senti-los) por meio de imagens e de substantivos concretos de contundente efeito perfurante. O poema é longo, composto de dez segmentos, cada qual com oito estrofes e versos hexassílabos. A acentuação tônica na sexta sílaba leva-nos a percorrer o texto com um sentimento obsessivo de dor, um sofrimento continuado e implacável como o passar das horas.

A dor é representada pela perfuração da bala mineral, *chumbo ferrado* que tem *dentes rombudos*. A bala não sendo um signo suficiente para expressá-la, metaforiza-se em faca e suas disseminações metonímicas, - faca só lâmina, lâmina azulada, imagem mais voraz e gráfica, lâmina que também tem dentes. A bala-faca-relógio-com-lâmina, incorporados, escavam uma ferida na alma e no corpo psicossomático. Simultaneamente, uma parte do sujeito-lírico identifica-se com o objeto contundente e perfurante,

E se é faca a metáfora  
do que leva no músculo,  
faca dentro de um homem  
dão-lhe maior impulso

O fio de uma faca  
mordendo o corpo humano,  
de outro corpo ou punhal  
tal corpo vai armando,  
pois lhe mantendo vivas  
todas as molas da alma  
dá-lhes ímpeto de lâmina  
e cio de arma branca.

Talvez seja lícito dizer que a faca enterrada no corpo termina por armá-lo com sua propriedade metálica e a alma, então, é impulsionada por molas que lhe dão ímpeto de lâmina e cio de arma branca. A tensão entre sujeito e objeto se instala e se revela. O poema é construído a partir desse confronto, para dar conta dele. Trata-se de um núcleo de conflito e dor mental que jamais será removido. Torna-se suportável e possível de elaboração pela atividade reflexiva aliada à função ordenadora da palavra.

João Cabral de Melo Neto desenvolveu uma poética de extremo rigor formal na busca de integração e lucidez interior caminhando no limite da dor, no fio da lâmina do verso.

\*